# Historia de la literatura argentina

## 28 La literatura del siglo XX hasta las vanguardias I

Roberto J. Payró
Martiniano Leguizamón
Benito Lynch
Guillermo E. Hudson



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12



*Nocturno*, óleo de Cesáreo Bernaldo
de Quirós (Museo Nacional de Bellas Artes)

Dirección general de colecciones de historia
de Página/12: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires
Directora: Profesora Silvina Marsimian
Redactoras:
Profesora Paula Croci
Profesora María Inés González
Profesora Silvina Marsimian
Profesora Sylvia Nogueira

Auxiliares de investigación:
Profesores Karin Grammatico y Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN Tomo II: 987-503-413-4
ISBN de la obra completa: 987-503-390-1

# La literatura del siglo XX hasta las vanguardias I

## La narrativa de la tierra

"... la región maravillosa que, como un cinematógrafo, había desplegado ante mi vista los cuadros más hermosos de su vida apacible y misteriosa", –dice Fray Mocho al final de *Un viaje al país de los matreros* (1897), donde describe los pajonales de las costas del Paraná entre las provincias de Santa Fe y Entre Ríos, propicios para el refugio de fugitivos de la justicia– es un espacio, explorado por el cronista expectante y constantemente sorprendido, es una zona que muestra su salvajismo fascinante a pasos de la "civilización" y suscita la observación y crítica de una sociedad que no termina de integrarse. Ño Ciriaco, su interlocutor, es una suerte de guía por la llanura abierta de las tierras bajas y el relator de "sucedidos" y supersticiones que se tienen por verdades indiscutibles y dejan constatar que la instrucción no es un hecho consumado: por ejemplo, la historia de un amigo suyo que iba en canoa y de repente una víbora negra le salta "y le muerde el dedo índice en su parte superior. El amigo, sin titubear, sacó su cuchillo y se trozó el dedo por la segunda falange, teniendo por ello que suspender la expedición y regresar a su rancho a curarse. Tres días estuvo en asistencia, y cuando ya la herida comenzaba a cicatrizar, fue a la canoa a buscar su dedo para darle cristiana sepultura. Lo encontró allí (...) pero era una masa informe y había tomado un color violáceo, casi negro. Al verlo, no se animó a tocarlo, buscó una varita y con ella lo dio vuelta, pero el dedo, al ser movido, reventó y la sangre descompuesta que contenía le salpicó el rostro y le inoculó la ponzoña que había dejado la víbora". Este tipo de escenas de lucha entre el hombre y la naturaleza –en las que siempre las fuerzas telúricas demuestran su preeminencia– como otras, en que el monte y sus criaturas cobran valor de personajes protagonistas; o esa suerte de fábulas, como la referida a la nutria, en que se explica la conducta de un animal en términos humanos, anticipan la narrativa de Horacio Quiroga. Por otra parte, la mirada –ya con la distancia que impone el humor, ya nostálgica– de la sociedad argentina de fines de siglo XIX que Fray Mocho despliega también en *Memorias de un vigilante* (1897), con sus retratos de la 'viveza criolla' de diferentes delincuentes, se entronca con los relatos costumbristas de Roberto J. Payró, tributarios del realismo social y reformista. El ciclo gauchesco rural, por su parte, continúa entretejiendo la línea romántica –en la recuperación del pasado, los rasgos folclóricos, el lenguaje dialectal, los personajes tipificados, el relevo de tradiciones, costumbres, vestimentas, alimentación– y la realista, en la medida en que intenta alcanzar cierto grado de generalización en la configuración social, realizar un análisis y documentar procedimientos habituales. Esta literatura, además, pone a resguardo de la impronta de la cultura de los centros urbanos que progresivamente introducen nuevos modelos de vida y cristalizan el mundo rural en un pasado inamovible. Por el contrario, el hombre de campo, con sus valores y miserias, no se reduce en los relatos de Benito Lynch a ser la muestra de una elegía nativista. Inmerso todavía en la confrontación barbarie-civilización, denuncia el régimen feudal y desgarra los velos que ocultan rencores y violencias apenas contenidas. Como Lynch, Guillermo E. Hudson recrea espacios no urbanos, pero privilegió su interés científico, que vio en la naturaleza y en la vida de los gauchos un espectáculo para la memoria más que un presente conflictivo.



Ilustración de Alfredo Guido para *El Ombú*, de Guillermo E. Hudson, (Kraft, 1953)

## Pago chico, patria grande

La vida nacional –con sus avatares y dobleces– fue obsesión de Roberto J. Payró, quien no ahorró esfuerzos en observar, recrear y evaluar la actitud de los hombres que conformaban el país, sus costumbres, valores y disvalores; el espacio –campo/ciudad– que podía llegar a determinar sus acciones; las clases sociales, su origen y manifestación a lo largo de la historia; los personajes tipificados pero también las psicologías individuales que contribuían a definir un cuadro general. Seguía la lección del escritor español Benito Pérez Galdós –aunque no pudo concretar la versión argentina de los *Episodios Nacionales*– y también a Emile Zola, en cierto cientificismo, a través de la documentación rigurosa muchas veces obtenida *in situ*, en el intento de construir una tesis y dejar un legado ético. Se comportó como un socialista de raigambre liberal: en su labor de periodista, narrador de cuentos y novelas, teatrista asume la óptica de la tradición sarmientina, que –cree– es desvirtuada por los gobiernos oligárquicos de Roca y Juárez Celman, y a cuya restitución se avoca. El socialismo en la Argentina –del que Payró fue un iniciador– "es un intelectualismo reformista, no revolucionario, más acorde con las posibilidades del surgimiento mesocrático que con el mundo efervescente de los explotados del mundo. De ahí el reencuentro con los fundadores, con los idealistas que basaron todas sus construcciones en la cultura y en la inteligencia y el salto sobre la confusa realidad presente", explica Noé Jitrik sobre el tributo de Payró al proceso social. La base documental de *Pago Chico* (1908), yuxtaposición de relatos alrededor de un pueblo heterogéneo, "fortín en tiempo de la guerra de indios" identificado en Bahía Blanca en los últimos veinte años del siglo XIX, está en las crónicas que Payró firmó con el seudónimo Julián Gray y que aparecieron como folletín en *La Nación,* durante diciembre de 1892, con el nombre "En los dominios platenses (Viaje de un hijo de estas tierras que sabe decir la verdad)". Sintetiza la visión que tiene de la politiquería infamante y el abuso de poder de los corruptos, entronizados en las instituciones que deberían en cambio gobernar con honestidad, hacer cumplir los deberes y proteger los derechos de las gentes, en la crónica sobre el pueblo de Bolívar: lo lastima –dice– "la idea de que en mi provincia natal sean los que defienden la razón y la justicia los que tienen que huir de los comisarios, mientras que los jugadores, los rateros, hasta los violadores y asesinos, cuentan con la tranquila impunidad". Más de un episodio representativo de *Pago Chico* se asocia a esta declaración: el comisario Barraba persigue injustamente al periodista Viera, fundador de *La Pampa* –diario de la resistencia frente al oficialista *El Justiciero*–, joven "a quien el surgimiento de la Unión Cívica infundió ideas redentoras" y que volvió al Pago "resuelto a reformar el mundo"; el juez de paz Pedro Machado, "pichuleador enriquecido en el comercio de los indios", se ocupa más en cumplir con el poder de turno que en el servicio a la comunidad; las "autoridades" viven preocupadas por la especulación frenética y se benefician con negociados espurios. Entre ellos, el fraude electoral –recreado en "Comicios baratos", donde se señala que las actas fraguadas se enviaban a la capital una semana antes de los comicios– acompaña la permanencia de los que medran y se acomodan con el gobierno nacional y acalla violentamente cualquier voz opositora. Está documentado en el diálogo con un vecino, que Payró intercala en la crónica de *La Nación* sobre el pueblo de Pehuajó: "–¿Pero cómo no se arreglan las calles? ¿No tiene dinero la Municipalidad?; –La renta alcanzará a 25.000 pesos por año.; –¿Y con 2000 pesos mensuales no se puede hacer nada por el pueblo? ¿En qué se invierten esos fondos?; –Hombre, no sé. Aquí




Portada de la primera edición de la obra de Payró, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*




*Pago Chico,* obra de Roberto J. Payró



Roberto Payró

no se publican los balances.; -Probablemente se invertirán en gastos electorales.; –¡Qué esperanza! Si eso sale barato, baratísimo. El domingo, por ejemplo, sin que nadie se moviera de su casa, hubo 610 votantes por la lista del gobierno". En otra crónica de "En los dominios platenses", Payró cuenta "cómo se hace política por estos barrios (...) va un comisario a Bolívar, a Trenque Lauquen, a Pehuajó. No va por su linda cara, ni por sus buenas condiciones. No. Va porque sirve, porque es hermano, amigo, pariente o instrumento de Doll. [un caudillejo] (...) Donde no se trata de atar al paisanaje por medio del terror –y aun donde se hace– se apela al juego. En toda esta parte de la provincia, el juego es una carcoma que corroe sin cesar y que me ha hecho llamarla 'La gran timba'. En Bolívar se juega hasta en los patios de la comisaría local. (...) En 9 de Julio hay circo de carreras con sport y todo.". En efecto, Pago Chico es "una cueva de ladrones" donde se naturaliza el juego clandestino y se da rienda suelta, entre otras cosas, al cuatrerismo. Mientras tanto, algunos "rebeldes" son apaleados pero la población en general es complaciente siempre que haya "pan y circo". En el "Epílogo", el narrador en primera persona del plural, en una lengua sin regionalismos, se dirige al lector para decirle que han asistido "juntos" a "las primeras palpitaciones de una democracia en gestación" y que "muchos años han corrido desde los sucesos narrados en la crónica que cerramos provisionalmente con estas líneas". De hecho, póstumamente se publicarán *Nuevos cuentos de Pago Chico* (1929). Sin embargo, advierte que "rincones hay todavía" semejantes en la Argentina.

Mostrar a través de la literatura el atropello a las instituciones democráticas para posibilitar la toma de conciencia del lector y una actitud reformista se repite entre las intenciones que configuran la novela *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910), escrita durante su residencia en Europa en una época de bonanza económica, que permite que depure con tranquilidad el estilo y diseñe con amplitud la psicología de los personajes y el trasfondo sociológico. Se trata de las amargas Memorias de Mauricio Gómez Herrera, de las que consta una copia, según se aclara en una nota al pie firmada por "R.J.P.", que se declara su transcriptor. A la versión del manuscrito original, el copista ha cambiado en algo el estilo, modificado datos y añadido comentarios de su incumbencia. Esto explicaría que personajes provincianos no usen la "jerga criolla", "anacronismos" y alguna "opinión disonante en labios del héroe, amoral", pero se conserva la primera persona correspondiente al protagonista. El título se entiende hacia el final del relato: Gómez Herrera "es la síntesis de la respetable generación que nos gobierna; y media sociedad, si se viera en el espejo, se diría cuando pasa: 'Yo soy ese'. Tuvo de su abuelo el atavismo al revés y así como aquel peleó contra la partida, muchas veces sin razón, este pelea siempre sin razón, con la partida, contra todo lo demás. Suprime sin ruidos, hasta gobernadores, como el otro 'compadremente', facón en mano. (...) Está llamado por eso a todos los triunfos, y no morirá clavado a una tapia por gentes de bien, sino clavando a las gentes de bien, moral o materialmente, en todas partes". Es el caudillo de pueblo, legitimado por su cuna noble para el "oportunismo" político que, en la medida en que crece en su carrera de diputado provincial, jefe de policía hasta diputado nacional y embajador, se degrada moralmente. Esta novela que, por la perspectiva adoptada, quiere convertirse en crónica de la realidad, desenmascara en la ficción los manejos de caudillos regionales asociados a las administraciones de Avellaneda, Roca y Juárez Celman, y traduce una fuerte crítica no solo a la barbarie consumada de los estamentos políticos que la cultura no logra disolver, sino clericales, periodísticos y sociales en general, en cuanto a la responsabilidad ética que le toca a cada grupo en la constitución de un país.

# La picardía criolla

SILVINA MARSIMIAN

La biografía de Vizcacha produce a todo lector argentino la sensación de que el personaje existe en la realidad. Viejo mañoso, misántropo, blasfemo, egoísta y camandulero pero libro viviente de conocimientos, experiencias y refranes de la llanura, es idéntico a la cueva en que vive y a las basuras que deja cuando muere en medio de la miseria pasmosa, con la mano insepulta que los perros impíos se comen. Todo lo que lo rodea atestigua su desencanto de la vida y la rutina que le permitió la supervivencia, en la metódica satisfacción de las necesidades básicas. Sus lecciones de astucia al Hijo Segundo de Fierro, faltas de escrúpulos morales pero agudas y pragmáticas observaciones del medio, reflejan un infierno domesticable. El mundo es hostil aunque el hombre puede sortearlo si sabe lo que le conviene. Picardía, el hijo de Cruz, es otro que vive según las circunstancias: el no saber quién es y el ser hijo de quien es (un traidor acomodaticio y una mujer infiel) lo condenan a sobrellevar un origen oscuro que justifica, de alguna manera, sus sinvergüenzadas. Entre "ganancias y pérdidas", prefiere el juego al trabajo, el ocio a la sumisión, el humor a la mirada desgraciada y el "hacerse amigo del juez" si se puede sacar tajada.

También definido por su apodo, el protagonista de *El casamiento de Laucha* (1906) de Payró es "pequeñito, delgado, receloso, móvil; la boca parecía un hociquillo orlado de poco y rígido bigote; los ojos negros, como cuentas de azabache, algo saltones, sin blanco casi, (...) la cara angostita, la frente fugitiva y estrecha, el cabello descolorido, arratonado". A este nuevo pícaro de la vida literaria argentina, el narrador de la novela le cede la palabra para que cuente "la aventura culminante de su vida", es decir, la historia del buscavidas que le hace la corte a la dueña de una pulpería, una gringa viuda más grande de cuerpo, en mejor posición económica, un poco mayor en edad y que lo sobrepasa en honestidad pero que, sin embargo, una vez conquistada, va quedando reducida a un ataque de "lloriqueos y rabietas", fundida en sus bienes personales y rebajada en su amor propio, abandonada y de enfermera en el hospital del Pago Chico. La cuestión había sido en un principio para el Laucha, sin oficio fijo, "trabajar sin deslomarse" y medrar en lo posible. Encuentra justo al viejo Cipriano, que en cuestiones de amores sabe aconsejarlo mal para que le vaya bien y Laucha se convence: "Yo no soy un buen mozo, ya lo sé; pero tengo algo, algo que me hace simpático, sobre todo a las mujeres". El embaucador se aprovecha de la candidez de la víctima, haciéndose dar lástima con el cuento de su pasado de hambre mientras establece la estrategia de avanzar sobre la incauta sin prisa y sin pausa. Si bien sus primeras intenciones acreditan una mentalidad práctica no necesariamente reprobable –"La verdad es que allí podían acabar mis penurias sin hacer mal a nadie, y principiar una vida tranquila y honrada, con una buena mujer, unos pesos siempre listos en el bolsillo, trabajo descansado y divertido, una copita cuando se me antojara, comida abundante, cama blanda"–, el Laucha termina engañando a la mujer con un casamiento fraudulento que le organiza (y le cobra) el cura Papagna, un ciego que guía a otro ciego, como diría Lázaro de Tormes. Además, mientras la gringa trabaja y ahorra, el pícaro se dedica a la bebida y al juego y, si ella le sale al cruce con recriminaciones, la amenaza. El personaje de Payró sorprende a veces por la ambigüedad de su pensamiento, a medio camino entre la crueldad y la compasión: "–¡Dejame en paz! ¡Sos una gringa de porra! ¡No me incomodés que te puede costar muy caro! (...) ¡Era que entonces me acordaba de lo del casamiento y del papel que me había dado el cura, pero sin intención de largarla, pobrecita!"; si bien

> "Payró se ha incorporado definitivamente a la literatura nacional porque armó sus obras sobre el poderoso espinazo de nuestra realidad. (...) es el costumbrista, el evocador de un momento decisivo en la evolución nacional." Enrique Anderson Imbert



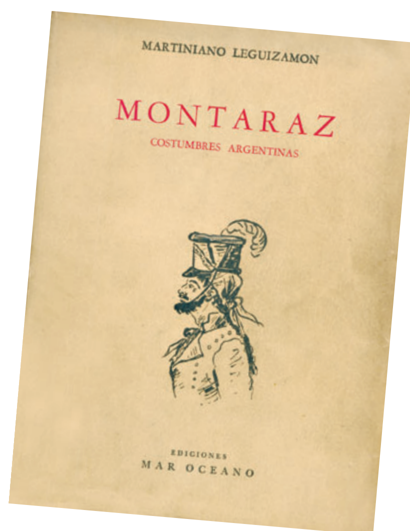
es un amoral individualista que no se compadece ni siente remordimientos: "Yo no soy el primero que haya olvidado sus juramentos por seguir sus gustos. Ni el último, tampoco... Así es el hombre, caballeros, y hasta el más pintado, si no es un hipócrita, confesará que ha sabido olvidarse muchas veces de sus buenas intenciones (...) para dar satisfacción a lo que le tiraba más". El Laucha, ese minúsculo desfachatado, no provoca tanto desprecio. Al fin y al cabo, es un hombre de corta mira que entra y sale de la novela tan rotoso como de costumbre. Otros pillos de Payró tienen mejor suerte (y suscitan repugnancia). Proliferan en *Cuentos de Pago Chico*, lo que vendría a demostrar que, para el autor, constituyen uno de los males endémicos de la Argentina. Observados, en este caso, por un narrador testigo, desfilan los pícaros "institucionales" dedicados al fraude, el robo, la injusticia, bandoleros políticos que se aprovechan de la ignorancia e inocencia de la gente del pueblo. Mauricio Gómez Herrera, el nieto de Juan Moreira, no es un trepador propiamente dicho, porque la cuna oligarca en que ha nacido lo habilita a tener cargos de poder aunque su astucia para mantenerse a veces o ascender en otras, su habilidad para sacar provecho de situaciones adversas lo acercan al proceder del pícaro en lo peor que tiene el personaje tradicional: el cinismo de un Vizcacha, por ejemplo cuando el político exitoso desconoce sentimientos humanos y humanitarios, al dejar morir en la soledad a la propia madre o rechazar con despreocupación a su hijo natural. En este caso, además, Gómez Herrera tiene conciencia de sus actos delictivos e inmorales aunque encuentre justificaciones: "¡Suponer que, por vanas consideraciones sentimentales, uno ha de renunciar a sus grandes proyectos o dejarse manosear por quien quiera!" –dice al finalizar la novela– y se proponga como modelo: "Estudien mi ejemplo, sobre el que nunca insistiré bastante: desde niño he logrado, detalle más, detalle menos, todo cuanto soñaba o quería, porque nunca me detuvo ningún falso escrúpulo, ninguna regla arbitraria de moral, como ninguna preocupación melindrosa, ningún juicio ajeno". Payró vio en este "vivo", en la "viveza argentina", un sector de la realidad social nacional, una moral dada vuelta, que debía ser rechazada a toda costa. Poco se ha hecho para erradicarla, sin embargo, quizá porque se busca enriquecer nuestra literatura.



Martiniano Leguizamón

## La región, alma de la patria

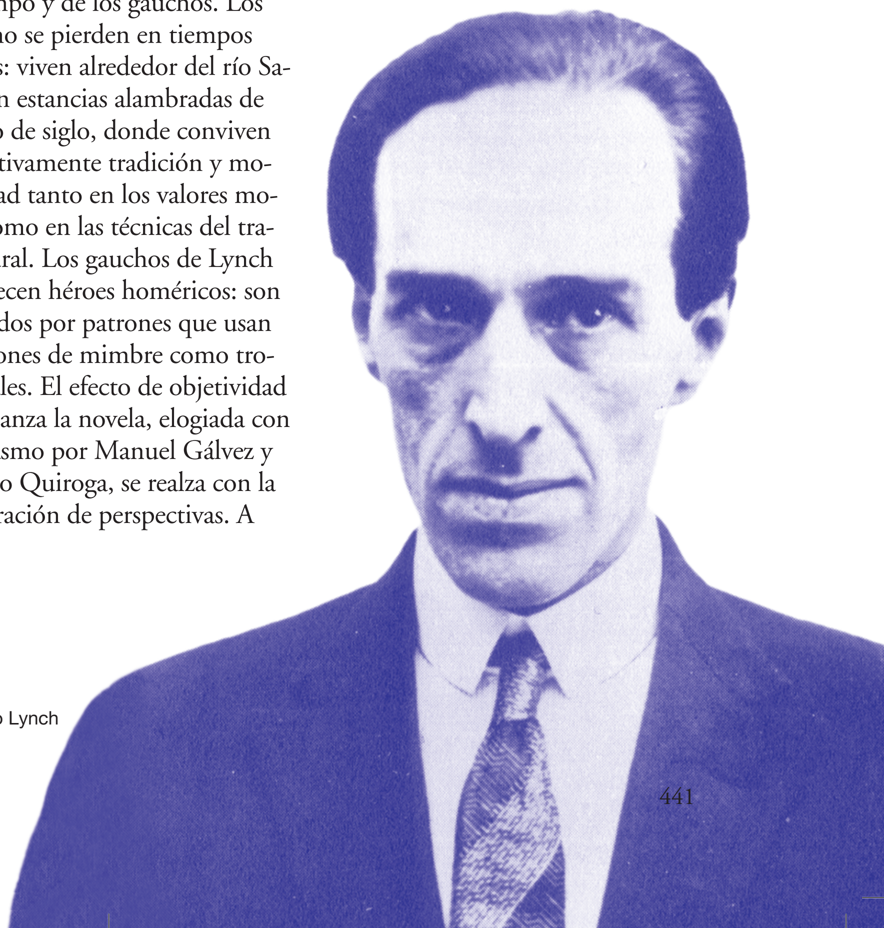
El regionalismo es la vía por la que los autores nacionalistas del interior reivindican, nostálgicos, el pasado, exaltando el paisaje y costumbres de las provincias, donde aquel habría quedado más intacto: en tanto cada escritor plasmase su "pago chico", se lograría pintar la nación. Martiniano Leguizamón adopta a ultranza este programa estético-ideológico, y Payró, que prologa *Montaraz* (1900) –la primera novela del entrerriano– admite ver en ella resumida la propuesta: "estamos, esta vez de veras, ante una obra nacional. Algunos, sin equivocarse por eso, la llamarán regional. Dentro de lo más cabe lo menos.". Leguizamón mismo aclara su propósito en el "Prólogo" de *Alma nativa* (1906), colección de relatos surgidos de "visiones serenas de la infancia" o de la "información histórica", que ponen el valor en lo pretérito y lo verdadero. Además, afirma su objetivo de plasmar "idiosincrasias netamente argentinas, criollas", opuestas a "la rápida transformación a que asistimos, en que el perfil, la fisonomía genuina y tan peculiar de las cosas de antaño se borra o se pervierte substituida por un nuevo tipo (...), esa y no otra pensamos que debe ser la principal tarea del hombre de letras argentino". Estanciero en la ciudad, ejerció la lucha por lo nacional como una función propia de su clase: el roce con lo histórico se remontaba a su padre, oficial de Urquiza; la unión con la tierra, a su niñez litoraleña entre paisanos y criollos viejos. Por eso optó por la escritura de anécdotas sobre los caudillos entrerrianos y las guerras civiles, como en el cuento "El tiro de gracia", narrado en la vejez por un oficial del ejército de Oribe. El relato "De mi tierra", en cambio, convierte en héroe a un gaucho pobre que, digno y fiel, guarda por años la rastra cargada de monedas a un estanciero que debe huir del país, sublevado contra el ejército porteño. Cuando el hombre regresa "pobre y envejecido", el paisano se la devuelve: "Y las doscientas onzas que hubieran sacado de pobreza al fiel depositario, como sedientas de luz, amarillearon al sol después de largo encierro.". El desenlace se desliza hacia lo romántico, uno de los matices de este regionalismo. El héroe, del pueblo, nutre los valores pasados, opuestos al materialismo de los gringos, "gentes (...) sin más pasión que el ávido afán de arrancar toda su savia a la tierra.". Este, como casi todos los del libro, no es exactamente un cuento. La trama es un breve ejemplo de las ideas con que se abre cada texto, en forma de ensayo más extenso. La veta realista del regionalismo subordina las ficciones a lo expositivo y argumentativo de las primeras páginas, y menudean estadísticas, citas de autoridad y pinturas presuntamente objetivas, cuyo corolario será el "caso" conocido por el hombre de letras, testigo de ese tiempo. *Montaraz*, por su parte, cruza la historia de amor, de cuño romántico, entre un peón y la estanciera, con la invasión de Artigas a Entre Ríos. Los personajes son tipos del Romanticismo, inverosímiles en relación con su rústico medio. La trágica historia acaba con la muerte de ambos: ella, en un incendio causado por un cacique; él, en lucha con el capitanejo Perú-Cutí. La barbarie es aquí la causa del impedimento amoroso; no la diferencia de clases. Otra vez la trama se diluye frente a las reflexiones y los cuadros de ambientes locales, aun en el clímax, como el del incendio en que muere la muchacha: "La línea de las llamas seguía avanzando hacia la costa del Ubajay, pero allí el tupido cerco de las yerbas acuáticas la contuvo (...) Las llamaradas estiraban sus lenguas ondeantes chamuscando apenas las plantas exteriores del camalotal. Algunas llegaron hasta el borde del arroyo e intentaron en vano saltarlo, pero al fin se encogieron retrocediendo como fatigadas". Las "arcadias", regionales, son propuestas por esta narrativa como otra forma de refugio, en el intento de no saltar la frontera hacia un siglo que se ve como peligro de disgregación.




Tapa del libro *Montaraz*, de Martiniano Leguizamón

## El patrón alunado

Benito Lynch (Buenos Aires, 1880-1951) era miembro de una familia terrateniente y patricia, de origen irlandés por la rama paterna, radicada en el país desde el siglo XVIII. Su madre, una distinguida uruguaya, Juana Beaulieu, aportó el espíritu de los hacendados franceses al alma del niño, que la adoró. Criado en los primeros años en la estancia El Deseado, cerca de Bolívar, Benito pasó al Colegio Nacional: "la vida que no se puede vivir es la que se escribe (...) mi padre no quería hacer de mí un gaucho, sino un hombre instruido, un hombre de ciudad, y yo tuve que conformarme con estudiar, encerrado en mi cuarto". El encierro impuesto primero por el padre pareció después una opción de muchacho huraño, que no se dedicó al Derecho, como se esperaba de él, sino al periodismo y la literatura. Instalado en su mansión de La Plata, Benito permaneció allí hasta su muerte, con su madre viuda en 1903 y sus hermanas solteras, esquivo a los contactos sociales propios de su clase y a los generados por el reconocimiento de su obra literaria. No se casó, no viajó a Europa, no aceptó cargos honoríficos. Por muchos años, fue redactor del diario de su padre –*El día*– y escribió una considerable serie de novelas y cuentos, publicados como libros o dispersos en periódicos y revistas. Su producción puede dividirse en dos etapas, cuyos paradigmas son respectivas novelas: una primera época, dominada por el realismo naturalista, se reconoce especialmente en *Los caranchos de La Florida* (1916); un segundo período atenúa aquella tendencia y se consolida en *El inglés de los güesos* (1924). *Los caranchos de La Florida* relata el enfrentamiento de un padre y un hijo. Don Francisco Suárez Oroño, el autoritario patrón de estancia, enviuda pronto; su esposa, "la inglesita de La Florida", "la pobre trasplantada", es traída desde Inglaterra y muere a los dos años. De esa unión nace don Panchito, que a los 8 años es enviado a estudiar a Buenos Aires y a los 17, a Alemania. El niño regresa a la estancia recibido de agrónomo y es feliz: "Yo quisiera vivir donde solo yo mandara y en donde hubiese la menor cantidad de gentes que hablen u opinen". Su pasión por Marcelina, hija de un puestero, tropieza con los deseos viriles de don Francisco. Peones y puebleros se vuelven testigos de una tragedia que enfrenta a padre e hijo, idénticos por la "nariz aguileña y aguda como el pico de los caranchos". Publicada en la Biblioteca de *La Nación* el mismo año en que Lugones edita *El payador*, la novela de Lynch resulta el contrapunto de representaciones idealizantes del campo y de los gauchos. Los suyos no se pierden en tiempos míticos: viven alrededor del río Salado, en estancias alambradas de cambio de siglo, donde conviven conflictivamente tradición y modernidad tanto en los valores morales como en las técnicas del trabajo rural. Los gauchos de Lynch no parecen héroes homéricos: son sometidos por patrones que usan sus sillones de mimbre como tronos reales. El efecto de objetividad que alcanza la novela, elogiada con entusiasmo por Manuel Gálvez y Horacio Quiroga, se realza con la proliferación de perspectivas. A Marcelina, por ejemplo, la describen el narrador, los patrones, los gauchos. Y en la misma persona en la que el patroncito ve un ser bello, románticamente angelical, los pobres señalan una "mugre, que no estaría ni güena pa un pión". La estética realista domina también la presentación de la naturaleza. Se destacan sus leyes como derroteros ineludibles, tan determinantes como las de la herencia genética. Por otro lado, se evitan técnicas ya desgastadas de la construcción del color local y el pintoresquismo, como las largas enumeraciones que presentan idealmente todo lo que un ojo ve. Por el contrario, Lynch hace "pinceladas" breves y bruscas que buscan producir una impresión en el lector. "El caballo enredado en la soga de sus Caranchos sugiere en mí más sensación de calor, sueño y negligencia de siesta, que cuanto haya leído en mi vida al respecto",



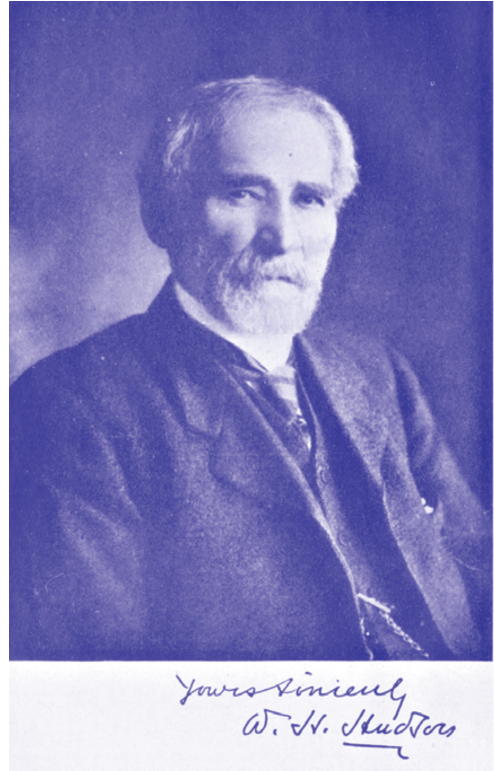
Benito Lynch (AGN)




Afiche para la promoción de la película *El romance de un gaucho* (1961), de Rubén Cavallotti, basada en la novela de Benito Lynch

le dijo públicamente Quiroga para elogiarlo y consagrarlo. "El inglés de los güesos" es el sobrenombre que en el mundo cerrado de la estancia "La Estaca" recibe Mr. James, un antropólogo inglés que busca huesos aborígenes: "Güesas india, mí bosca, mí lleva pir miuseum...". De él se enamora perdidamente Balbina, también hija de puestero, cuyo amor mendiga el gaucho Santos Telmo. El enfrentamiento varonil esta vez retoma el motivo clásico del nativo que pierde su prometida por la llegada de un extranjero que conquista tierras y mujeres. Pero en esta novela el recién llegado opta por volver a su patria y continuar su carrera académica sin entregarse al amor absoluto que se le ofrece y que, abandonado, acaba en tragedia. En *El inglés de los güesos* no es posible la unión armoniosa entre el criollo y el extranjero como en *La gringa* de Sánchez: se discute el tópico integrador del "crisol de razas". El realismo de esta obra está subordinado a esquemas propios de la novela sentimental, lo cual habría decepcionado a lectores como Quiroga pero complacido a críticos como Giusti, quien elogió las estrategias de Lynch para superar lugares comunes y flaquezas narrativas del género romántico y folletinesco que se concentra en amores contrariados. La reproducción de la lengua de los gauchos alterna con la del inglés, cuyos modos de hablar y actuar, insólitos para los lugareños, dan ocasiones al humor y a una especie de grotesco lingüístico. La falta de adecuación del inglés al ambiente y las costumbres de los nativos lo presentan al principio como un distraído autómata que tropieza con lo que lo rodea: "*El inglés de los güesos* no molestaba a nadie y en cambio divertía con sus excentricidades y daba tema de conversación a todo el mundo"; las deformaciones del castellano que él habla resultan una ignorancia burlable para los gauchos. El panorama se va volviendo progresivamente serio y grave. Los momentos de tragedia inminente provocan en el narrador críticas cada vez más explícitas. Por ejemplo, cuando puede concretarse un "vértigo loco de la conjunción suprema" entre Balbina y Mr. James, y este último se controla de pronto con un gesto mecánico, el narrador comenta: "clavado en el sitio con la rigidez de una espada, *El inglés de los güesos* parecía una armadura de acero más bien que un hombre". En el campo, todos se deshumanizan y, en este punto, no hay diferencias entre patrones y peones o entre nativos y extranjeros, de lo cual dan cuenta las metáforas y comparaciones con animales que Lynch retoma de la literatura gauchesca y resignifica con un discurso que en parte critica la identidad, si no argentina, al menos de su clase social. La educación en colegios ingleses o universidades alemanas, como en *Los caranchos de La Florida*, no impide que los jóvenes se "acanallen" al regresar a las estancias ni que retornen a lo primitivo y brutal. Más bien los inhabilita para aprender saberes tradicionales necesarios para convivir con las leyes de la naturaleza. La crítica ha visto también en Balbina una representación de las clases sociales "enamoradas" de Europa y en Mr. James, de las naciones interesadas solamente en las materias primas argentinas. Él es una especie de anti-Fausto: no se deja tentar por el amor de una joven, privilegia el saber del científico; el antropólogo toma parte de lo natural para ordenarlo en el espacio sistemático de un museo inglés. A las tensiones entre el aquí y el allá, lo nacional y lo extranjero, pasiones y razón, realismo e idealizaciones, se suman las de los sexos. En estos relatos, las mujeres todavía son cautivas que pierden la vida, que no tienen opciones frente a las cuales puedan ejercer su voluntad. Entre ellas se borran diferencias de nacionalidad o de clase social, distancias entre civilización y barbarie: la "pobre trasplantada" por don Francisco no es más que la otra cara de la moneda de Balbina, que se desvive preguntándose "¿Diría nomás, James, en el momento menos pensao, que ya no quería dirse...?".

Retrato y firma de Guillermo Enrique Hudson




## El inglés de las pampas

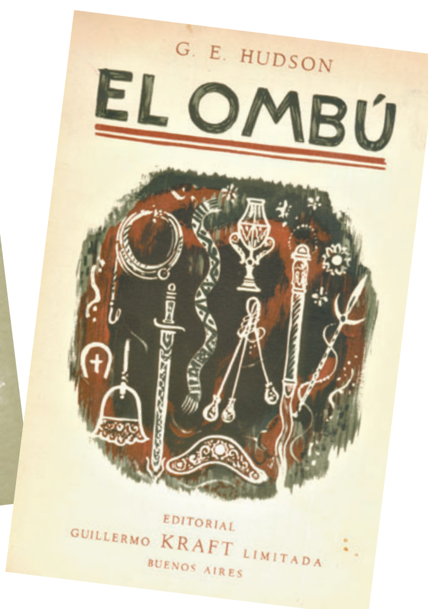
Un metro ochenta y seis de altura, los hombros anchísimos y los músculos prominentes. El rostro anguloso y de huesos marcados. La frente amplia y las orejas sobresalientes. El pelo castaño y la barba enmarañada. Los ojos de color marrón claro, las cejas pobladas y una mirada profunda. El hablar pausado, agudo en los comentarios y persuasivo en sus afirmaciones. Este es el retrato de Guillermo Enrique Hudson, un escritor científico-naturalista nacido en 1841 en la Argentina, en la estancia "Los veinticinco ombúes", cerca de Quilmes. Como recuerda Roberto Cunninghame Grahan, amigo de Hudson, otro viajero inglés que como Darwin transita la llanura argentina con un interés científico: "Sí que era un argentino y lo fue hasta el último día de su vida, a pesar de haber escrito en inglés. Maravillosa es la aptitud que demuestra para conservar la sal y los modismos del *parli* gauchesco, en idioma tan diferente como el castellano. Hasta en el físico conservó el tipo del gaucho; su hablar lento y su acento de la Pampa siempre me hacía pensar que tenía ante mí un gaucho de viejo cuño". Hijo de norteamericanos inmigrados al país en busca de progreso económico, vivió 33 años en distintas estancias de la provincia de Buenos hasta que, en 1874, decidió dejar para siempre la tierra que lo había visto nacer y crecer para terminar su vida en Londres. Allí escribió y publicó en lengua inglesa toda su obra, la que gran parte está basada en aquello que le inspiró la tierra y el paisaje argentinos, que conocía ampliamente; el resto trata sobre la campiña inglesa. Viajó por la Patagonia, el noroeste, Chaco, Brasil y Uruguay siempre observando los misterios de la naturaleza y tomando notas, en especial sobre los pájaros, ya que constituían una auténtica debilidad para él. A partir de estas notas, se gestan sus libros más importantes, que combinan la narración con la descripción científica como *Pájaros de Río Negro de la Patagonia* (1872). *La tierra purpúrea* (1885) es un relato en primera persona a cargo de un viajero inglés que recorre Uruguay, movido por la necesidad de trabajo y que se encuentra con una planicie habitada por gauchos con costumbres que le resultan sorprendentes. *El naturalista del Plata* (1892) se explaya, con lenguaje en absoluto científico, sobre la vida de mamíferos, pájaros e insectos pertenecientes a la fauna pampeana. *Días de Ocio en la Patagonia* (1893) está basado en las investigaciones hechas en su viaje al sur siguiendo el recorrido de aves migratorias; en él insiste en la aridez y el efecto devastador de los vientos que atraviesan la zona. *El ombú* (1902) es una novela breve en la que se recupera una antigua creencia: la fatalidad que se desata sobre las personas que viven en las cercanías de ese arbusto de tamaño descomunal; acompañan a este relato una serie de cuentos como "El niño diablo", "Marta Requelme" e "Historia de un overo", que también reescriben las historias legendarias de ciertos personajes míticos y creencias arraigadas entre los gauchos. *Pájaros del Plata* (1920) estudia de manera pormenorizada especies aviares de la región.

Sin duda, la obra que más interés generó, sobre todo para que se

Guillermo E. Hudson, narrador y científico naturalista, escribió, fuera de la Argentina y en lengua inglesa, novelas de tema rural que caracterizan nuestro suelo, así como describen sus habitantes y constituyen el entramado de la literatura nacional.




Tapa con dibujo de Fernando Mosca para la edición de *Allá lejos y hace tiempo* de Hudson, publicada por Peuser en 1958




Tapa de la edición de *El Ombú* de Hudson, publicada por Kraft en 1953

considerara a Hudson como parte de la historia de la literatura argentina, es *Allá lejos y hace tiempo*, su novela autobiográfica publicada en 1918, que empieza diciendo: "Cuando, en los últimos años, mis amigos me preguntaban por qué no escribía la historia de mi niñez en las pampas, les contestaba que ya había relatado en mis libros todo lo que valía la pena contar. Y realmente lo creía así, pues, cuando una persona trata de recordar enteramente su infancia, se encuentra con que no es posible (...) Las escenas, personas o sucesos que por un esfuerzo podemos evocar, no se presentan metódicamente. No hay orden ni sucesión o progresión regular; no son más que manchas o parches aislados brillantemente (...) Así, ciertamente, nuestra memoria nos sirve y nos engaña porque en algún periodo de la vida del hombre y en un momento psicológico muy especial, se le revela bruscamente, como por milagro, que nada ha sido borrado por completo de ella. Fue, justamente, por haber caído en un estado semejante (...) que me vi tentado a escribir esta narración de mi infancia". En ella se recuperan los días que van desde su nacimiento hasta los 34 años, cuando se embarca hacia Inglaterra. Su condición de "gringo gaucho" convertido en ciudadano inglés, sumado al hecho de escribir con la distancia que dan los años y los miles de kilómetros que lo separan de la pampa, dan al relato de Hudson un raro sabor a fascinación por ese "paraíso perdido", pero siempre disponible mediante los recuerdos; al mismo tiempo intenta ser fiel a los acontecimientos. El resultado es una rememoración de anécdotas personales atravesadas por los conflictos políticos que acompañaron la segunda mitad del siglo XIX en la Argentina, evocados sin compromiso político alguno. El ambiente, recreado de manera exhaustiva a través de la descripción de los paisajes, las tareas del campo, los tipos criollos, los hábitos campesinos, los relatos tradicionales, las supersticiones, las creencias y las costumbres, conviven desordenadamente con la narración de experiencias personales: los juegos, el aprendizaje autodidacta, la observación de la naturaleza, la educación rigurosa impuesta por los maestros ingleses, los pesares económicos, la enfermedad por la que le diagnostican pocos años de vida –aunque alcanzó los 81–, la muerte de su madre. La narración autobiográfica se organiza en breves episodios, que hacen foco en un acontecimiento central –una enfermedad, la caída de Rosas, el descubrimiento de una serpiente–, enmarcados en un tiempo y un espacio a los que el narrador dedica gran parte de su destreza descriptiva. Hudson se esfuerza por mantener la mirada del hombre octogenario sobre los hechos de infancia, adolescencia y primera juventud; sin embargo, es posible encontrar pasajes en los que parece dominar la voz inocente del niño que vive y experimenta el territorio que lo volvió un testigo de la naturaleza y en un escritor mitad argentino y mitad británico: "¡Estar despierto a todo esto, febril, enfermo y dolorido, consciente también de mi gravedad y, al mismo tiempo encontrarme a miles de leguas de distancia, en plena y virgen naturaleza, al aire y al sol, regocijándome con otras imágenes y vibraciones, nuevamente feliz con las antiguas alegrías, perdidas tiempo atrás y ahora recuperadas!".

Joseph Conrad, novelista de origen polaco que adoptó la lengua y la nacionalidad británicas y se convirtió en uno de los más importantes escritores de la literatura inglesa entre el siglo XIX y el XX, se interesó por la personalidad de este colega que aprovechó la lengua materna para escribir sobre la Pampa y las habilidades del "gaucho" para recorrer el Reino Unido. Después de la muerte de Hudson en 1922, Conrad lo definió diciendo: "Nunca intimé con él; pero siempre le tuve un real afecto; el secreto de su encanto, como hombre y como escritor, queda impenetrable para mí. Algo sobrenatural. Era un producto de la naturaleza y tenía algo de fascinación y de misterio.". Su retrato está en el Museo Nacional de Historia Natural (Smithsonian Institution) de los Estados Unidos, en reconocimiento de la importante labor de sus investigaciones ornitológicas.

# La travesía de la escritura

En 1939, un polaco nacido en 1904 arriba al puerto de Buenos Aires a bordo del crucero "Chroby". En Europa, estalla la Segunda Guerra y el viajero, Witold Gombrowicz, contrario a la contienda, decide no volver, ser desertor y hacer de su escala una estadía de 25 años. Quien era ya un autor famoso de vanguardia en su país, donde había escrito la novela *Ferdydurke* (1937) y el drama *El Casamiento* (1948), es proscripto en su tierra y puede regresar a ella recién en 1964, donde morirá cinco años después. Su historia se conecta con la de Hudson: ambos viven un exilio del cuerpo pero escriben toda su obra en sus lenguas maternas, lo que hace discutible su inclusión en la literatura argentina. Pero la presencia del territorio y la sociedad locales es tema de sus textos. El círculo intelectual recibió a Gombrowicz, pobre y de la Europa periférica, ambiguamente. Aunque su lucha por forjarse un lugar en el medio fue dura, a largo plazo influyó en narrativas como las de Jorge di Paola u Osvaldo Lamborghini. Más tarde, Ricardo Piglia se inspira en él para crear a Tardewski, el polaco emigrado de *Respiración artificial.* En Buenos Aires escribió las novelas *Trans-Atlántico* (1948-50), *La seducción* (1960), *Cosmos* (1964) y parte de su *Diario,* una de cuyas secciones se titula *Diario argentino*. Entabló vínculos polémicos con sus colegas sobre el rol del artista y la vanguardia; fue contrario tanto al realismo remanente como al esteticismo cosmopolita de la revista *Sur*, cuyas reuniones y staff parodia en *Trans-Atlántico*, relato sobre Polonia pero "del otro lado del Atlántico". Allí se narra la partida de la nave que lo trajo a esta ciudad: el protagonista, Gombrowicz, grita a sus compatriotas desde la rada: "¡Marchad a vuestra santísima y tal vez Maldita nación! ¡Volved a ese Santo Monstruo oscuro que está reventando desde hace siglos sin poder acabar de reventar!". Obra contaminada por el amor y el dolor hacia la patria lejana, de humor sarcástico, pone en la voz de Gonzalo, un homosexual casi travestido, la idea fuerte del texto: Polonia es dominio de la Patria y del Padre, quien conduce eternamente a su Hijo a la Muerte inmoladora: como en la última Guerra. Gonzalo le dice a Gombrowicz –quien, a pesar del permanente "Vacío" que le provocan, no puede deshacerse de los "valores sacrosantos" de Polonia–: "Dime: ¿no aceptas ningún progreso? ¿Cómo puedes aspirar a algo nuevo cuando pones toda tu fe en lo Viejo? (...) El Hijo, el Hijo es lo único que interesa! ¿Para qué sirve la Patria? ¿No es mejor la Filiatria?". Para satirizar ese destino, parodia el "sarmata", barroco polaco, cargado y ampuloso, propio del más rancio nacionalismo. Ese estilo es el propio de la "gaweda", narración oral de la nobleza polaca del siglo XVII. La distancia incita a Gombrowicz, como lo hiciera con Hudson, a reflexionar sobre el lugar de origen y el ajeno. Gombrowicz destaca como rasgo común el ser culturas "menores de edad" con complejo de ex-centricidad cultural, que no notan que las naciones centrales, con sus códigos gastados y su "vejez" a cuestas, envidian el potencial de la juventud periférica y buscan aplastarla. Lo que la novela metaforiza sobre Polonia, el *Diario* (1953-1961) lo expone sobre Argentina: "Este país, saturado de juventud, tiene una especie de perennidad aristocrática". "En este clima, en esta constelación podría surgir una protesta verdadera y creadora contra Europa (...) si la indefinición pudiera convertirse en programa, es decir en definición." El retorno –desde Francia– a Polonia en los '60 lo llevará a la consagración final: elogio de sus obras y Premio Formentor (1967). El gobierno polaco consagró el 2004 como "el año de Gombrowicz"; en 2005, el Centro Cultural Borges realiza "el año de homenaje" al autor. En la fama póstuma se reencuentra con Borges, con quien en vida, mientras se cruzaban agravios, reinventaban la literatura desde y contra la Buenos Aires de los años '40.



Witold Gombrowicz

# Antología

"Figúrense lo contento que me iría a comprar los muebles, aunque hubiesen mermado todos los pesitos que me dio la gringa Carolina. Los gasté todos y todavía quedé debiendo a nombre de la gringa, para pagar a los dos o tres meses; el mueblero no tuvo inconvenientes en fiarme, porque ya se sabía en el Pago que yo era socio de la pulpería y algunos me la achacaban de querida a la gringa. ¡La gente es tan mala!... Bueno, pues, nos casamos el lunes que habíamos dicho con el cura, y salieron de padrinos el viejo ño Cipriano y una parda medio adivina que vivía en un ranchito cerca del negocio, y siempre andaba descalza y de pañuelo colorado en la cabeza. Carolina se había encajado un gran traje de seda negra, con pollera de volados y bata de cadera, y se había puesto una manteleta en la cabeza, que le pasaba por detrás de las orejas y se ataba debajo de la barba, unas caravanas larguísimas de oro que le zangoloteaban a los lados de la cara redonda y colorada, y un tremendo medallón con el retrato del finadito, de medio cuerpo. Después se puso el mío... El cura, que fue en su bayo peludo, sin sacristán ni nada, nos echó sus jerigonzas, en dos minutos, hizo firmar la partida de casamiento, la firmó él también, salió al patio conmigo, me dio el papel sin que nadie lo viera, montó el sotreta y se largó al trotecito para el pueblo gritando:
–¡Eh! ¡que siano feliche!
(...) Carolina, que se pintaba sola para esas cosas, había hecho una cenita de regular arriba, y los cuatro –yo, ella, ño Cipriano y la parda– nos sentamos a comer y a chupar en grande. (...) A los postres, ño Cipriano, para rematar la fiesta, se le prendió a la caña de durazno y soltando refranes y dando consejos, se mamó tan fiero, que tuvimos que llevarlo al galpón entre los tres... (...) Peor ¡miren lo que son las cosas! Habíamos empezado tan bien cuando ¡zás-tras!, no faltó quien viniera a descomponer el baile. En esta vida no hay fiesta completa. Ño Cipriano, que dejamos tumbado en el galpón, no aparecía aunque el sol estuviese ya alto. (...) Carolina me preguntó de repente:
–¿Ché, lo has visto al viejo?
–No, ¿y vos? –le contesté.
–Yo tampoco.
(...) Fuimos al galpón ¡y qué les cuento!, nos encontramos al viejo ño Cipriano tendido panza arriba, todo como acalambrado, con la cara color violeta, y frío, helao. (...) La gringa se me puso a llorar como una Magdalena.
–Pero ¿qué te da, hijita, para llorar de ese modo? –le pregunté.
(...)
–¡Que me parece que tenemos que ser muy desgraciados! ¡Miren qué casamiento con un difunto en la casa, desde el primer día!
–¡Bah!, ¡no seas pava! –le dije, enojado–. Ño Cipriano estaba muy viejo, y cualquier día tenía que estirar la pata... ¡Eso no quiere decir nada; ya sabés... muertos no hablan!..."

Roberto J. Payró, *El casamiento de Laucha*, Buenos Aires, Colihüe, 1979. Cap. IX

"Don Francisco Suárez Oroño abre la contrapuerta de alambre tejido que protege el comedor contra la invasión de las moscas, da un puntapié al perro picazo que dormita junto al umbral y, saliendo a la amplia galería embaldosada, va a sentarse en su viejo sillón de mimbre, en aquel viejo sillón desvencijado por el uso y al cual, no obstante, todos miran en la estancia con el respeto más profundo.
¡La silla del patrón! ¡Cuántos gauchos compadres habrán palidecido en el espacio de treinta años ante aquel mueble modesto, ante aquel mueble casi mísero, que muestra mil refecciones antiestéticas, y cuántos retos y cuántos insultos, y cuántas cachetadas habrán resonado bajo el gran comedor que lo alberga!
Es como un trono, como algo inaccesible e imponente para todos los peones del establecimiento y para todos los gauchos de diez leguas a la redonda de La Florida.
Cuando el patrón alunado se sienta en ese sillón, y con el rostro pálido y las cejas contraídas ordena a algún peón, refiriéndose a otro, caído en desgracia suya por alguna torpeza: 'Decile a ese que venga p'acá', ya hay 'música' para largo rato y ya procura bien, todo el mundo, apartarse de las inmediaciones de aquel tribunal.
Don Francisco Suárez Oroño es un hombre de carácter violento, un hombre peligrosamente impulsivo cuyo valor, mil veces probado en la lucha con los hombres y con las bestias, le ha rodeado de una aureola tal de prestigios entre las gentes del pago, que sus más insignificantes acciones se comentan delante del fogón, en todas las cocinas.
Las gentes del pueblo no le quieren porque es casi un misántropo



y porque él las critica con esa intolerancia irritante que suelen demostrar hacia la gente de los pueblos pequeños ciertos hombres nacidos en los grandes centros, a quienes galvaniza el orgullo de una prosapia ilustre.
Los puebleros, con raras excepciones, le odian, como hemos dicho, pero ese odio es sordo y no se trasluce mayormente; primero, porque don Pancho no les ve casi nunca, y después, porque el patrón de La Florida conserva en Buenos Aires relaciones valiosas, que le colocan en situación de imponer su voluntad cuando se le antoja aun en las arduas cuestiones de política.
Don Francisco Suárez Oroño (...) marchó a Europa, dejando aquellos terrones a cargo de su hermano. Cuando volvió, casado con una inglesita rubia y delicada como una creación romántica, con aquella joven de ojos azules, cuyo retrato desvanecido se ve ahora en la alcoba del viejo estanciero, (...) Don Pancho se hizo cargo de todo el establecimiento (...) Las malas lenguas del pueblo aseguran que don Pancho mató a su mujer a disgustos, y presa de unos celos tan injustificados como bárbaros, mientras otras, las "buenas" seguramente, afirman rotundas que aquella murió víctima de una horrible enfermedad que le había contagiado su esposo.
El hecho real es que lady Suárez Oroño, 'la inglesita de La Florida', como la llamaban en el pago, apenas acompañó a su marido dos años. Una noche de invierno, mientras llovía furiosamente, mientras las lagunas y los arroyos se desbordaban poniendo a nado los albardones más altos y ahogando ovejas por millares, la pobre trasplantada murió sin más asistencia que la muy relativa que podían prestarle su marido, su sirvienta Rosa y la torpe cocinera gaucha que entendía de daños y de yuyos.(...)"

Benito Lynch, Benito, *Los caranchos de La Florida*, Buenos Aires, Claridad, 1994. Cap. I.

# Bibliografía

ANDERSON IMBERT, ENRIQUE, *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, 1942.
BORGES, J. L., "Nota sobre 'La tierra purpúrea'". En: *Antología de Guillermo Enrique Hudson*, Buenos Aires, Losada, 1941.
CAMACHO, MARIO O., Estudio Preliminar a Payró, Roberto, *Pago Chico y Nuevos Cuentos de Pago Chico*, Buenos Aires, Huemul, 1982.
CONTRERAS, SANDRA, "El campo de Benito Lynch: del realismo a la novela sentimental". En Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
DI PAOLA, JORGE, "Apéndice: Witoldo, el escritor tábano". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida,* Buenos Aires, Emecé, 2000.
DOMÍNGUEZ, NORA, "Güiraldes y Lynch: últimos gauchos de familia". En: Viñas, David (director), *Historia Social de la literatura argentina,* Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
GENERAN, GUSTAVO, "Roberto J. Payró. El Realismo como política". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Gramuglio, M. T. (dir.), *El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002.
JITRIK, NOÉ, *El ejemplo de la familia*, Buenos Aires, Eudeba, 1997.
JOFRE BARROSO, HAYDEÉ, *Genio y figura de Guillermo Enrique Hudson*, Buenos Aires, Eudeba, 1972.
JITRIK, NOÉ, "Socialismo y gracia en la obra de Roberto J. Payró". En: *El fuego de la especie*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, México, FCE, 1951.
MATAMORO, BLAS, "La Argentina de Gombrowicz". En: "Cuadernos Hispanoamericanos" 469/470 (1989): 271-279.
PETIT DE MURAT, ULISES, *Genio y figura de Benito Lynch*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
RUSSÓVICH, ALEJANDRO, "Gombrowicz en el relato argentino". En: Jitrik, Noé (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*. Drucaroff, Elsa (dir.), *La narración gana la partida,* Buenos Aires, Emecé, 2000.
TORRE, CLAUDIA, "Modos de narrar y de leer en la narrativa de W. H. Hudson". En: Jitrik, Noé (coord.), *Sesgos, cesuras y métodos*, Buenos Aires, Eudeba, 2005.

# Ilustraciones

P. 441, ABAD DE SANTILLÁN, DIEGO, *Historia Argentina*, t. 3, Buenos Aires, TEA, 1965.
P. 436, *Historia de la Literatura Argentina*, t. II, Buenos Aires, CEAL, s/f.
P. 434, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. VI, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1988.
P. 442, *Historia General del Arte en la Argentina*, t. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.
P. 444, HUDSON, G. E., *Allá lejos y hace tiempo*, 10ª ed., Buenos Aires, Peuser, 1958.
P. 443, HUDSON, GUILLERMO ENRIQUE, *Antología*, Buenos Aires, Losada, 1941.
P. 434, P. 444, HUDSON, GUILLERMO E., *El Ombú*, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1953.
P. 440, LEGUIZAMÓN, MARTINIANO, *Montaraz*, Buenos Aires, Ediciones Mar Océano, 1955.
P. 436, PAYRÓ, ROBERTO J., *Pago Chico*, Buenos Aires, Huemul, 1982.
P. 437, PAYRÓ, ROBERTO, *La Australia argentina*, t. I, Buenos Aires, Editorial Minerva, s/f.
P. 440, LEGUIZAMÓN, MARTINIANO, *Alma Nativa*, Buenos Aires, La Facultad, 1912.